

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура
України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць



Харків
2000

пошуку нових шляхів, максимальна індивідуалізація стилів, численні спроби «розпредмечування» музики і створення її новітніх мов. Вся ця багатовекторність музично-історичного процесу сформувала воістину «вавілонську» ситуацію етнокультурної та ідеологічної різномовності, поставивши проблему розуміння сучасної музичної мови, комунікабельності та смислової проникливості творів різних шкіл і традицій. Подібні фестивалі сприяють адекватній інтерпретації явищ, передбачають наявність у світогляді людей спільної системи уявлень, завдяки якій відбувається «перетин» духовних світів. Розрив у розумінні настає при зміні глобальних картин світу - зміні «оптики» для внутрішнього «зору» людини, коли нова абстракція дає і нову очевидність, коли зміна ключа приводить до нових інтерпретацій світу.

Вслухаючись у звуковий світ сучасних музичних композицій, усвідомлюєш появу нового типу творчої особистості, зміну структури художнього простору та часу сучасної музичної культури, відкриття та освоєння пластів реальності, що нині лишалися незафіксованими і начебто невідданими художньому пізнанню. Панорама сучасної музичної культури є грандіозним поліцентричним і суперечливим світом, для бачення різноликвих граней якого потрібен постійний рух «за горизонт» кожної точки зору, індивідуальної творчої позиції. Плуралістичність і мозаїчність репрезентованої на фестивалі музики зумовлені релятивізмом сучасної свідомості. Визнання безлічі співіснуючих світів сприймається як імператив нової епохи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Петриков С.М.* Нетиповые формы в инструментальных произведениях Б. Тищенко: Автореф. дисс. - Л., 1987.
2. *Савенко С.* Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. - М., 1985. - Вып. 79. - С. 5-16.
3. *Сниткова И.* Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (О концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры. - Вып. 120. - М., 1992. - С. 8-31.
4. *Холопова В.* К проблеме музыкальных форм 60-70 х гг. XX в. // Современное искусство музыкальной композиции. - М., 1985. - Вып. 79. - С. 17-31.
5. *Холопов Ю.Н.* Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. - М.: Сов. композитор, 1982.

Надійшла до редколегії 21.10.2000 р.

УДК 78.071.27.86:2

Ж.В. Дедусенко

ШКОЛА І ТРАДИЦІЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглядається діалектика відношень школи (професійної майстерності) і художнього стилю у виконавському мистецтві

Для того щоб виявити спосіб існування виконавської традиції, необхідно усвідомити суть відношень мистецтва (художньої діяльності) і культури. Відповідаючи на це запитання, ми посилаємося на наукову концепцію М. Кагана, згідно з якою мистецтво - це самопізнання культури. Аргументуючи свою думку,

вчений пише: "В мистецтві культура може бачити світ тільки таким, яким він відбивається в ній. ... А це означає, що безпосередньо культура бачить в мистецтві саму себе, а світ - лише опосередковано" [4, 29-30]. Оскільки будь-якій певній культурі і культурі як такій притаманний комплекс абсолютних цінностей, вони ж і створюють смислову наповненість мистецтва, фіксують у ньому знання про світ. У свою чергу, знання припускає структурованість за певними правилами кодування, які в мистецтві вливаються в специфічні для нього художні форми - нормативні способи обробки, систематизації і збереження інформації; серед них виділяється одна з універсальій мистецтва - художній стиль. Упорядковуючі особливості стилю стають очевидними в таких дефініціях даної категорії: "Стиль - усталена форма художнього самовизначення епохи..." [6, 442]; "необхідний спосіб існування художньої культури" [2, 13]; "один із необхідних проявів системної організованості мистецтва" [9, 24].

Наведені формулювання свідчать, що, по-перше, стиль є вираженням деякої типологічної спільності, яка формується в процесі колективної діяльності, по-друге, він передбачає деяку повторюваність системно організованих елементів, по-третє, така повторюваність осмислюється цим колективом як прояв нормативності структур (стереотип). Не випадково розроблений М. Михайловим метод аналізу націлений на виявлення сталих цільових ознак, які "суть загальні закономірності і норми, що лежать в основі музичного мислення..." [9, 29]. Сказане дозволяє охарактеризувати стиль як один із способів існування традиції, оскільки він відповідає такій її принциповій властивості, як нормотворчість.

Одним із проявів упорядковуючих властивостей стилю є його координуюча роль, з одного боку, між мистецтвом і культурою, з іншого - в межах самого мистецтва. Відповідно до класифікації Є. Гуренка, у художній діяльності виділяються первинні й вторинні її види. В музиці до перших відносяться творчість композитора, до других - виконавця (інтерпретатора). З точки зору універсальій однаково актуальними для них є лише стиль, оскільки інша універсальія мистецтва - жанр - притаманна лише результатам діяльності композитора, у виконавстві ж вона не "працює", отже, саме стиль на категоріальному рівні є сполучною ланкою між мистецтвом композиції і піанізму. Можливо цим пояснюється той факт, що проблема виконавського стилю традиційно розглядається в площині відповідності інтерпретаторської версії музичного твору авторському оригіналу.

Показовою є назва відомої книги Д. Рабиновича - "Виконавець і стиль" (1979), де вчений приділяє основну увагу ставленню першого до другого. В цій же низці перебуває невелике монографічне дослідження А. Алексєєва "Творчість музиканта-виконавця" (1991), предмет якого розглядається в спеціальній главі під кутом зору композиторського стилю. Подібних позицій дотримується і Л. Булатова, яка розуміє під "стильовою культурою артиста" знання таких аспектів стилю: "напрямку з його художньо-естетичними ідеями і музичною мовою епохи"; "композитора, який окрім стильового напрямку виражає індивідуальні особливості авторського мислення і почерку при певному співвідношенні національного та інтернаціональ-

ного в його творчості"; "твори, які крім перших двох компонентів включають ще роль і вплив жанрових і формотворчих факторів" [3, 12].

Відзначимо, що в науковій літературі все ж використовуються такі висловлювання як "віртуозний", "класичний", "академічний", "романтичний" та ін. виконавські стилі, проте при відсутності їх типологічного осмислення на основі єдиної матриці опису й оцінки такого роду номінації охоплюють лише одну, довільно взяту ознаку, а не системно зображуване явище. Такий стан речей закономірно приводить дослідників до висновку, що в "розробці проблем стилів виконавське музикознавство серйозно відставало від деяких сфер мистецтвознавства" [5, 190]. Не випадково в останні роки намітився активний інтерес до даної проблеми, яка висвітлюється, переважно, в історичному аспекті.

Показова стаття А. Кандинського-Рибникова, присвячена вивченню романтичного піанізму. Всупереч сформованій науковій практиці, автор підходить до цього явища не з позицій типології піаністичної індивідуальності ("артист-романтик"), а з позицій певного періоду розвитку виконавського мистецтва (на його думку, від 20 - 30-х р.р. XIX до середини XX ст.), що не збігається, таким чином, із періодом панування романтизму в композиторській творчості. Як специфічні ознаки романтичного стилю в піанізмі вчений називає опору на романтичну естетику, орієнтацію репертуару на твори XIX ст., романтизацію творів усіх епох, психологізацію змісту, посилену роль особистісного начала, вільне ставлення до тексту, імпровізаційність. Перелічуючи ознаки досліджуваного явища, А. Кандинський-Рибников не класифікує їх, проте, за певними критеріями, що й не було його завданням. Значимість статті зумовлена безпосередньо порушеною проблемою й уточненням поняття "романтичного" у піанізмі, без чого неможлива історична типологія виконавського стилю.

Інший підхід до вирішення даної проблеми розкривається в дисертаційному дослідженні В.П. Чинаєва "Виконавські стилі в контексті художньої культури XVIII - XX ст. (на прикладі фортепіанного виконавського мистецтва)" (1995). Автор простежує рух виконавських стилів у їх змінюваності, що утворює багатоланкову еволюційну побудову. У методологічному плані він спирається на теоретичне уявлення, сформульоване в такій дефініції: "Виконавський стиль є історично і культурно зумовленим вираженням духовної реальності, відображеним в адекватній системі художніх засобів" [11, 10]. Перегукуючись із наведеними вище характеристиками даної категорії, запропоноване автором визначення, безперечно, правильне; недостатньо, на наш погляд, конкретизує суть стилю виконавського, стосуючись, скоріше, всієї сфери художньої творчості.

Водночас, зважаючи на значний науковий матеріал, що міститься в дослідженні В.П. Чинаєва, історично виникаючі піаністичні стилі відбивають алгоритм становлення виконавства як особливого виду діяльності, що має власну траєкторію і логіку розвитку. Вони якісно відрізняються від стилів художніх напрямів, хоча і співвідносяться певним чином із ними. Історичний ракурс висвітлення висунутої проблеми зумовив у праці, що розглядається,

використання методу послідовної характеристики конкретних стилів; водночас, виникає можливість їхньої класифікації за певною ознакою. Як свідчать запропоновані В.П. Чинаєвим номінації, низка стилів закріплює в культурі за допомогою виконавської практики її провідні напрями: бароко, класицизм, романтизм, неоромантизм; інші звернені безпосередньо до виконавства, різних його сторін: патетичний, блискучий, віртуозний; треті групуються за засобами виконавського висловлення: емоційно-нарративний, психологічно-нарративний, епічний, формально-логічний; четверті - за принципом ставлення до авторського тексту: формалістичний, аутентичний та ін.

Систематизація стилів, виявлених В.П. Чинаєвим, дозволяє дійти висновку про історичну мінливість стильової домінанти в піаністичній діяльності, причому, збіг номінацій виконавського стилю і загального художнього напрямку культурної епохи відбувається в тому разі, коли піаніст і композитор співіснують в одній особі. Інакше кажучи, воля творця музики і її інтерпретатора є абсолютною тотожністю. Як тільки виконавство, за власною програмою розвитку, відокремлюється, номінація стилю набуває специфічного відтінку. З кінця XIX і в XX ст. парад стильових "імен" демонструє автономність виконавського мистецтва навіть у тих ситуаціях, коли піаністом є сам автор. Це свідчить, що зміна історичних стилів кореспондується логіці розвитку самого піанізму, опредмечуючи їх, що відповідає положенню М. Михайлова про історію музики як зміну інтонаційних стилів. Виходячи з цих уявлень можна запропонувати як робочу таку дефініцію виконавського стилю: виконавський стиль - це спосіб самопізнання виконавської діяльності.¹

Дійсно, протягом значного періоду часу ця діяльність постійно поверталася різними гранями. Її суть вбачали то в майстерності імпровізації, то в блискучому володінні інструментом, то в самовираженні художника, то у втіленні сучасної картини світу. Настільки ж мінливим було і коло "обов'язків" піаніста стосовно твору, який виконується - від гранично вільного до максимально точного. Така зміна уявлень про мистецтво фортепіанної гри означала "зону пошуку" виконавської діяльності своїх власних меж, у результаті чого склалася багатоелементна структура цієї діяльності. Накопичення специфічного досвіду в її межах утворило феномен виконавства як організованої за власними законами культури, механізмом упорядкування й осмислення якої є стиль - своєрідний спосіб існування традиції.

Розглядаючи стиль як самопізнання виконавської діяльності, необхідно мати на увазі складну структуру цієї діяльності, що дозволяє вбачати в ній не тільки загальнокультурний, але й специфічно художній зміст. Під таким кутом зору дефініцію виконавського стилю потрібно уточнити: він є способом самопізнання виконавства як культурної і художньої діяльності. Такий підхід дозволяє сформулювати питання про інваріантну структуру стилю стосовно виконавства.

Виходячи з прийнятого нами робочого формулювання, стиль містить повідомлення про розуміння конкретно-історичною епохою суті виконавської діяль-

ності, що є його змістовним аспектом. Водночас, "зміст у мистецтві існує лише втіленим у матеріалі, і тому лише форма, "відповідальна" за зміст, репрезентує його, спроможна надати інформацію про стиль" [2, 21]. Якщо в композиції поняття "форма" має певне значення, то у виконавстві воно потребує уточнень. Справді, музична форма безпосередньо співвідноситься з феноменом твору, аналогом якого в мистецтві піанізму є виконавський акт, що відбувається безпосередньо, тому що і те, і інше є результатом творчої діяльності. Отже, форма у виконавській діяльності постає як внутрішній спосіб організації піаністичного висловлювання. Подібно до будь-якого іншого воно передбачає наявність ustalених правил, за якими здійснюється ця організація, оскільки, якою б мірою індивідуальності не володів артист, він завжди пов'язаний з певною традицією, поза якою перебувати неможливо. Ці правила, в їх системності, формують деякий зразок, який ми пропонуємо називати виконавським канонам.

Оскільки названа категорія не розроблена у виконавському музикознавстві, звернемося до даних суміжних наукових дисциплін. А.Ф. Лосев пов'язує художній канон з поняттям моделі в двох її значеннях: копії деякого оригіналу і зразка для наступних копій. Істотно також, що за А.Ф. Лосевим, канон виступає критерієм оцінки "для його подальших відтворень" [8, 13]. Стосовно моделі вчений указує на її кількісно-структурний характер, що не виключає, на його погляд, і якісної сторони, оскільки сама зразковість певним чином співвідноситься з загальним настроєм культури. Як приклад філософ наводить трактування скульптурного твору в стародавньому Єгипті як вираження абсолютної трансцендентності, пояснюючи її "вельми слабким почуттям розвитку особистості" і "відповідною соціально-історичною формацією" [8, 13-14].

Особливий інтерес у контексті наших міркувань має виявлена А.Ф. Лосевим діалектика канону і стилю. "Особисті канони" - носії індивідуальних стилів, на його думку, занадто численні і випадкові: "Відносно об'єктивною умовою для судження про канон як модельний принцип художнього конструювання є урахування будь-якої більш-менш широкої соціально-історичної сфери або навіть формації". Виходячи з цього те, що ми називаємо канонам художнього твору, будується нами як той або інший, але завжди певний соціально-історичний показник [8, 15]. Підсумовуючи А.Ф. Лосев дає таку дефініцію канону: "Канон - це кількісно-структурна модель художнього твору такого стилю, який, будучи певним соціально-історичним показником, інтерпретується як принцип конструювання численних творів" [8, 15].

Стосовно виконавського канону сказане означає, що він виступає зразком (моделлю) досконалого виконання, зумовленого загальностильовою орієнтацією епохи чи історично сформованим типом виконавського висловлювання. Це дозволяє подати виконавський стиль - втілену у виконавському каноні інформацію про виконавство - культурну і художню діяльність. Якщо розглядати стиль механізмом упорядкування виконавського висловлювання, канон виступає його інваріантною структурою (інформаційним кодом); якщо ж трактувати стиль

носієм традиції, тоді він є її "штампуючим пристроєм". Таким чином, інваріантною структурою стилю є виконавський канон, через котрий і виявляє себе стиль, подібно до того, як через музичну форму твору виявляє себе стиль композитора і епохи. З іншого боку, в стилі - координаторі міждіяльнісних (культура - мистецтво; різноманітні види мистецтв) і внутрішньодіяльнісних (різноманітні грані та історичні модуси піанізму) відношень, запам'ятовується піаністична традиція, що забезпечує цілісність виконавства як феномена культури і мистецтва.

Таким чином, із функціональної точки зору стиль в піанізмі як мистецтві еквівалентний школі в піанізмі як професії; у свою чергу, виконавський канон еквівалентний виконавській моделі. Перша пара категорій відповідає традиції як нормотворчості; друга - її кодуєчому пристрою. Кожна з цих категорій пов'язана з технікою моделювання, тобто формуванням єдності через систематизацію певного комплексу елементів, що є еталонним його вираженням. Водночас, вони відносяться до різних розрядів явищ. Якщо виконавська модель - це особлива програма дій, то виконавський канон - сукупність ознак, що об'єднують численні висловлювання.

Виконавська модель включає в себе тезаурус професії (школи), виконавський канон - тезаурус художньої творчості; перша націлена на уніфікацію піаністичних якостей, другий - на перетворення канону в реальні тексти. В першому разі превалує якісно-структурна сторона моделі, у другому вона співіснує з якісною; модель припускає жорстку детермінованість, автоматизм операцій, канон - деяку заданість умов здійснення творчого процесу; комунікативна естафета в школі проходить у ланці "вчитель - учень", у виконавському мистецтві - "піаніст - слухач". Але саме головне полягає в тому, що через виконавську модель виявляє себе школа, через канон - стиль. Втім між даними категоріями існує певна залежність, зумовлена роллю виконавської діяльності як нормативного контексту школи. Розробляючи найефективніші методи навчання піанізму, вдосконалюючи виконавську модель або створюючи нову, школа коректує їх відповідно до нових завдань стильового характеру. Сказане не означає, що школа безпосередньо націлена на опанування певного виконавського канону, але вона створює умови для цього.

Отже, нова модель може "обслуговувати" різноманітні стилі і, відповідно, породжувані ним канони, приклад чому - школа К. Черні, виконавська модель якої не втратила своєї актуальності донині, хоча і не є єдиною і, тим більше, абсолютною досконалою. Важливо й інше. Школа, професія, виконавська модель не є чимось стороннім стосовно мистецтва піанізму, але утворюють з ним діалектичну єдність. З одного боку, школа постає однією з якісних характеристик виконавського висловлювання, є його органічною частиною; з іншого, - стиль, "осідаючи" в школі, стає її "інформаційним підживленням", провокуючи активізацію властивій їй нормотворчості. Школа переробляє і транслює не лише власний досвід, але і досвід мистецтва, і навпаки: досягнення у сфері майстерності стають надбанням художньої творчості. Таким чином

діалектика відношень професії і мистецтва, школи і стилю, виконавської моделі і виконавського канону має синхронно-діахронний характер: здійснюючись у контексті різноманітних систем пізнання, кожна з яких формується і розвивається за іманентними законами і у притаманному їй ритмі, вона забезпечує включення їх у макросистему - виконавчу діяльність як носія культурного і художнього змісту. Виникаючу при цьому ієрархічну залежність можна відобразити за допомогою такої схеми:

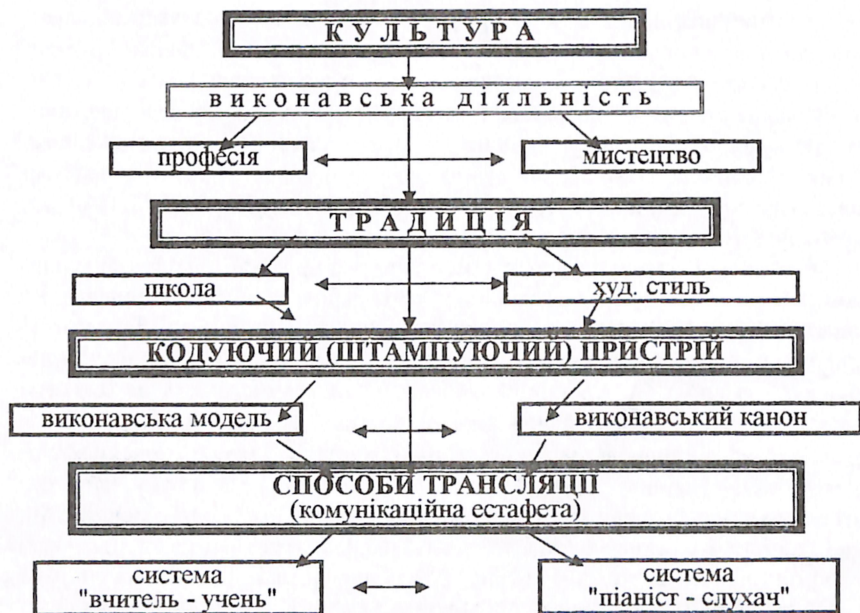


Рис. 1.

Як видно із запропонованої схеми, будучи складовими частинами єдиної системи (виконавської - культурної - діяльності), піанізм - професія і піанізм - мистецтво утворюють відносно самостійні традиції з відповідними способами кодування і трансляції культурного смислу. Така самодостатність зумовлена їх входженням в інші, більш масштабні системи: професія, школа мають безпосередній вихід у сферу педагогіки; у свою чергу, художня сторона виконавства безпосередньо спілкується з загальноестетичним і художнім контекстом мистецтва. Звідси діалектика піанізму - професії і піанізму - творчості має не лише доцентровий характер, зумовлюючи їх взаємне тяжіння, але й центробіжний, що сприяє їх взаємному відштовхуванню і тяжінню до міждіяльнісних відношень. Через це повну схему взаємовіднесеності професії і творчості у виконавстві можна подати таким чином:

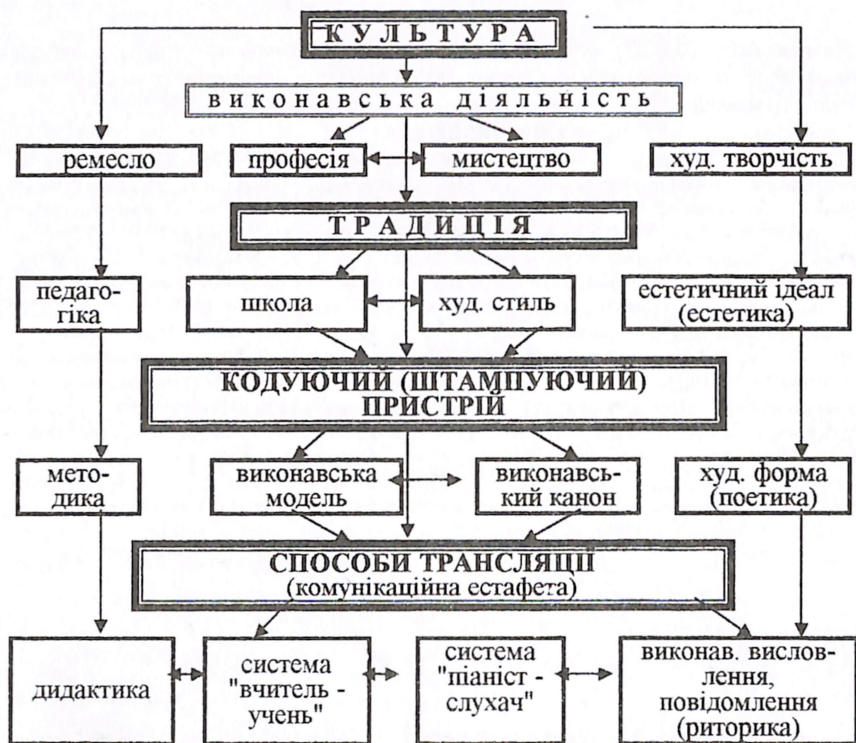


Рис. 2.

Оскільки школа одночасно належить двом системам, слід нагадати, що педагогіка як така є способом консервації і поширення знань в їх нормативному вираженні. Отже школа тиражує не лише власний досвід за допомогою виконавської моделі, але й безпосередньо виконавський, "узаконоючий" існування певного піаністичного стилю і відповідного йому виконавського канону. Тим самим стосовно піаністичного мистецтва школа сама є "штампуєчим пристроєм", що перетворює актуальні новації, які створюють окремі музиканти ("лідери") чи їх групи ("колектив"), у норматив. Тому в комунікативній системі мистецтва ("піаніст - слухач") школа займає місце посередника, активно включаючись у трансляційну естафету, що набуває таку конфігурацію:

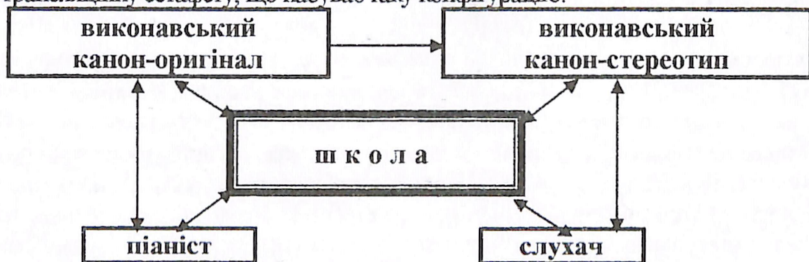


Рис. 3.

ПРИМІТКА

¹Запропоноване нами формулювання збігається, не протирічить одній із дефініцій стилю, запропонованої М. Михайловим: "музичний стиль - вираження особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення" [9, 34].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексеев А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя. - М.: Музыка. - 104 с. 2. *Арановский М.* Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. - Л.: Музыка, 1990. - С. 13–38. 3. *Булатова Л.* Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII - первой половины XIX века. - М.: Музыка, 1991. - 125 с. 4. *Каган М.* Системный подход и гуманитарное знание. - Л.: ЛГУ, 1991. - 384 с. 5. *Кандинский -Рыбников А.* Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. ст. - М.: Музыка, 1991. - С. 189 - 212. 6. *Культурология. XX век. Словарь.* - СПб, 1997. - 640 с. 7. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: Наука, 1973. - С. 16 - 22. 8. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: Наука, 1973. - С. 6 - 15. 9. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. - М.: Музыка, 1990. - 288 с. 10. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль: Избранные статьи. Вып. I. - М.: Сов. композитор, 1979. - 320 с. 11. *Чинаев В.П.* Исполнительские стили в контексте культуры XVIII - XIX в. (На примере фортепианного исполнительского искусства): Авт. ...докт. иск. - М., 1995. - 46 с.

Надійшла до редколегії 11.09.2000 р.

УДК 785.7:78.071.2

І.І. Польська

СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОЇ КОМУНІКАТИВНОСТІ

Розглядаються проблеми комунікативно-психологічної специфіки ансамблевого виконавства, структури ансамблевої взаємодії. Аналізуються основні принципи ансамблевого спілкування і типові моделі ансамблю

Ансамблеве виконавство є феноменом виникнення цілісного художнього континууму в процесі консолідованого та узгодженого сумісного виконання музики декількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються. Характерні особливості ансамблевого виконавства – функціонування за принципом "один виконавець - один голос (одна партія)", обмежена кількість учасників, відсутність єдиноначальності, колективно-сумісний характер художньої ініціативи, діалогічний (полілогічний) тип комунікативності. Ансамблеве виконавство належить до жанрів "із підвищеною діалогічністю" (за термінологією О.Г. Антонової) [4]. Значна кількість ансамблевих жанрів «вляються діалогом уже в силу состава исполнителей, на который они рассчитаны» [4, 134]. Камерний ансамбль є осередком жанрово-семантичної характерності, яскравим проявленням основних закономірностей ансамблевості як специфічного стану сумісності та сполучності в музиці, що здійснюється і симультанно, у одночасності, і процесуально, протягом часу. Автор статті висуває принципово важливу для вивчення комунікативної та соціокультурної специфіки камерно-